

# 「無 実 の 囚 人」

—— シュペルヴィエルにおける内的空間（I）——

後 藤 信 幸

## 1

私は大洋でひとりぼっちだ  
私は 上っていく  
波の上に 真直にたつ梯子を  
.....

私は落ちる ああ！ 私は落ちた  
私は動いている水になる  
ついで 動いた水に、  
もうその詩人を探すな  
難波人さえも。<sup>1)</sup>

Je suis seul sur l'océan  
Et je monte à une échelle  
Toute droite sur les flots,  
.....

Je tombe ah ! je suis tombé  
Je deviens de l'eau qui bouge  
Puis de l'eau qui a bougé,  
Ne cherchez plus le poète  
Ni même le naufragé.

ジュール・シュペルヴィエル Jules Supervielle (1884—1960) には

『階段』Escalier と題する詩集があるが、これは、彼の最後の詩集『悲劇的肉体』Le Corps tragique (1959) の直前、1956年に刊行された、彼の最晩年の詩集の一つである。シュペルヴィエルは『悲劇的肉体』中の無題の詩で、樹のイメージをかりて、身体の悲劇性とその解放の願いを象徴せしめている<sup>2)</sup>。すなわち、樹のイメージは、その有する上昇と下降の方向の意味内容により、人間の身体の悲劇性と、桎梏よりの解放を表わしたのである。ところで、ここにいま一つのイメージ、梯子 échelle によって、シュペルヴィエルは存在の垂直性 vertical を表象している。梯子あるいは階段は、樹と同じく、空 ciel と大地 terre を結ぶ絆であり、いわば生と死のあいだの交流を可能ならしめ、非現実から絶対的現実への通路を象徴する形象である。上昇をたどりながらも疲れて失墜するイメージは<sup>3)</sup>、詩人が落ち込んだ内面の混沌の眩暈を意味する。すなわち、失墜は落ちる主体としての詩人に内在するものであり、詩人は自己の内部に、内部の深部に落ちるのであり、この自己の内部の空間の暗黒面を覗かせた彼の数々の夜の詩篇のなかでも、無題のこの詩は、とりわけ悲痛なひびきを有するものである<sup>4)</sup>。

シュペルヴィエルの échelle (escalier, marche「段」)の語彙は、数にして決して多いとは言いがたいが、詩集『波止場』Débarcadère 以来、終始このイメージを用い続けており<sup>5)</sup>、作品名として四ヶ所、さらに晩年には詩集の題名として選ぶまでにいたっているのであり、頻度数とは関係なく、その重要性は arbre「樹」に比せられるものである。

詩集『1939—1945』(1945)中にある「天の黙示録」<sup>6)</sup>Céleste apocalypse と題される詩の一節は、前掲の詩と同じく、上昇のあと急に失墜の方向をとる。

だれがいつも昇っているのか  
永遠の上に  
とつぜん、大きく口を開けた

暗い階段を？

それから 私たちの体は落ちる

垂直な墓を

はてしなく、

これが死なのか？

Qui monte toujours

D'obscurs escaliers

Béants tout d'un coup

Sur l'éternité？

Et notre corps tombe

A n'en plus finir

Vertical tombe,

Ect-ce là mourir？

『忘れがちの記憶』 Oublieuse mémoire 中の「階段」<sup>7)</sup>は、廃墟の未完成の建物の階段であり、ここでも、その下部は空虚に口を開けたままである。

未完成の建物は 待っている

階段のずっとはずれで

下の方を大きく口を開けたままにして

石が石に寄ってくるのを。<sup>8)</sup>

——Un édifice inachevé

Et dont le bas reste béant

Loin de son escalier attend

Que le pierre aille vers la pierre.

詩集『階段』のなかの同題の詩は、たえまなく往き来する人間の上昇と下降のイメージの、同時性、ないしは両義性を描いている。

結ばれた目に見えない絆によって  
ぼくらは階段を降りていく  
他のひとたちが昇っていくあいだ

.....

昼も夜も、いつも動いているが、  
いつも同じ場所にいる。  
ときどき 遠くから だれかが微笑する  
さもなくば だれかがこぶしを振り上げている。

Par d'invisibles liens liés  
Nous descendons un escalier  
Pendant que d'autres le remontent  
.....  
Toujours allant, le jour la nuit,  
Mais pour en être au même point.  
De loin parfois l'on se sourit  
Ou bien on se montre les poings<sup>9)</sup>

『忘れがちの記憶』中の「階段」でも、二つの対立するものを所有している。それはいかなる手もほどこき得ない、抜け出せない階段、「神話とかわりあいのない紡錘」<sup>10)</sup> Fuseau délaissé par la fable である。人間は、解けることのないこの階段につきまとわれているのだ。このいかなる手もほどこき得ない、また、結びもほどこきもされない、「抜け出せない階段」<sup>11)</sup> escalier inextricable は、宇宙の構造であり、世界における人間の置かれた状況でもある。「樹」「階段」は、空と大地とのあいだの結合であ

るが、それはまた、ほどかれねばならない結び目として在り、この概念は、危険や死や忘却を含んでいる人間の実存の極限状況の象徴でもある<sup>12)</sup>。同時にまた、解放、生、記憶という、生の認識の象徴でもある。結び目を解く (délir) ことは、世界における人間存在の位置を再認識することであり、非現実の蔽いをまといながら、同時に、それを内から引き裂いて現象することである。escalier は結合 liaison の観念を意味しているが、それはまた、結び、解く、紡錘 fuseau の両義性を有するのである。樹は大地の桎梏に捉われたまま、解放を願ったのであるが、人間の究極の目的も、階段のこの結び目に縛られながら、同時にそれを解くこと、すなわち、死、忘却の蔽いをまといながら、それを引き裂き現象体となることであった。シュペルヴィエルの根源的世界は、ここでも、二つの間の対立ではなく、両極を結ぶ両義的性格——結ばれた—解かれた lié-délié<sup>13)</sup>、もつれた—ほどけた brouillé-débrouillé<sup>14)</sup>——に還元されるのである。

彼はひじょうにたしかな歩みで昇っていくので  
同時に 降りてもいくのだ  
そして 親しい孤独のなかで  
二つの対立を楽しんでいる<sup>15)</sup>

Il s'élève d'un pas si sûr  
Qu'en même temps il se descend  
Et dans sa solitude chère  
Il jouit de ses deux contraires.

シュペルヴィエルの「階段」は、それ自体で、上昇、下降の両義性を有するものであるが、またそこを往き来する人間の両義性により、二重のイメージを有するものである。いずれにしても、非現実から絶対的現実へ通ずる垂直性の場を現出することにより、身体の悲劇性と、その桎梏から

の解放を象徴せしめているものである。

## 2

「階段」は、詩人により、上昇し下降する一つの生の流れとして捉えられている。それは、部分の総合には還元されえない、一つの生きている全体であり、主体が客体とともに形づくっている全体である。「階段」は主体と客体とのあいだに結ばれた鎖の形象であり、それはまた、見るものが、同時に見られるものである身体の知覚の表現でもある。この *voyant-visible* としての身体の相互性が、*lié-délié, brouillé-débrouillé* としての *escalier* の両義性であり、ここにはもはや総合はなく、高さと深さを通して、垂直性の存在との接触が可能となるのである。

この上昇し、同時に下降する二つの相反するものの同時的享有は、シュペルヴィエルにあっては、さらに、ここ—あそこ<sup>16)</sup> *ici-là (ailleurs)*, 遠い—近い<sup>17)</sup> *loin-près (lointain-proche)* という二つの極のあいだの隔たりとして表現される。これが生の形象、流れ *rivière* である。

水源と大洋を同時に生きる川のように

私は 私の生を夢みしよう

山 平野 最後の海岸のあいだ

一瞬たりとも 身を落着けることができないままに。

私はここにいるのか、私はあそこにいるのか？ 私のよく行く岸辺は  
あちらもこちらも変化して 私をさまよわせる。

私は流れ去っていく水なのか、あとに残したすべてのものに  
ところをとられ 下っていく泳ぎ手なのか？<sup>18)</sup>

J'aurai rêvé ma vie à l'instar des rivières

Vivant en même temps la source et l'océan

Sans pouvoir me fixer même un mince moment  
Entre le mont, la plaine et les plages dernières.

Suis-je ici, suis-je là? Mes rives coutumières  
Changent de part et d'autre et me laissent errant.  
Suis-je l'eau qui s'en va, le nageur descendant  
Plein de trouble pour tout ce qu'il laissa derrière?

高低のイマージュは、ここでは遠近のそれに置き換えられ、水源 *source* と大洋 *océan* (生誕 *naissance* と死 *mort*) を同時に生きる流れは、空間形象であるが、また、現在 *maintenant*、過去 *passé* の対比による時間意識でもある。*ici-là, proche-lointain* の同時的現存は、過去 *passé*、現在 *présent*、未来 *avenir* の部分を全体として含む、流れとしての時間であり、それは永遠と日常的時間の接点として存在する瞬間としてのみ捉えられうるのである。シュペルヴィエルにとって、川は樹、階段と同じく、非現実の不可視のものが、可視的形態をとって現出した現象体、すなわち、詩人の身体の一ま一つの形象である。「過去と現在とは、その各々が包まれ—包み *enveloppé-enveloppant*、相互的に *Ineinander* 存在する」<sup>19)</sup> のである。川は現象体として、水源と大洋を同時に生き、詩人は川に沿って流れるものであるが、また、*source* (生誕、記憶) のほうへと *océan* (死、忘却) を求めるものでもある。そして、希望の最良のものをその背後に認め、かつこの同時に捉えられる瞬間としての時間を、詩的創造の根源ともみなすのである。

あるいはむしろ、それと知らずに  
夜 水源のほうへと大洋を探し求める  
てだてをしか もはや持たない者だろうか?  
もっともよい希望が その背後にあるという理由から<sup>20)</sup>。

Ou serais-je plutôt sans même le savoir  
Celui qui dans la nuit n'a plus que la ressource  
De chercher l'océan du côté de la source  
Puisqu'est derrière lui le meilleur de l'espoir ?

『忘れがちの記憶』のきわめて抽象化された形式に、瞬間として捉えられる詩人の実存的危機を読みとることのできるが、この流れのイメージは、現実には詩人の肉体の血のイメージとして置き換えられている。同じく『忘れがちの記憶』中の「生の鳥」<sup>21)</sup> L'Oiseau de vie は、われわれを啄むと同時に生かしもする「血の鳥」oiseau de sang である。

おまえは ぼくらの血の鳥だ  
源から河口へと、  
自分を傷つけ 傷口から飲み、  
たえず くりかえしつづける、<sup>22)</sup>

Tu es l'oiseau de notre sang  
Qui de la source à l'embouchure,  
Se blesse et boit à ses blessures,  
Pour aller se recommençant,

詩集『捉える』Saisir (1928) 中の「心臓」<sup>23)</sup> Cœur と題されたつぎの詩も、根源としての cœur に帰っていく、流れとしての血のイメージである。

源へとさかのぼる  
わが夜の川よ  
魚の住まぬ だが  
燃えている やさしい川よ。<sup>24)</sup>



Rivières de ma nuit  
 Routournant à vos sources  
 Rivières sans poissons  
 Mais brûlantes et douces.

心臓と血液は、水源と川とに等しく対比される。川は水源と大洋を結ぶ絆であるが、血液は、起点と帰着点の同時的場所である *cœur* をめぐって流れるのである。ゆえに、心臓は時間意識としては過去と未来の、生誕と死の共有の場である。それがまた、身体を中心として、生と死の危機意識に直結する詩人の実存の領域であり、ここに、詩人の心臓に託する根源的意味があるのである<sup>25)</sup>。心臓は生と死の共存の領域であり、血液もまた、それを分かちもつものである。したがって、この中を心臓を中心にして、生誕と死、過去と現在とが、同時にひしめき流れているのである。それは「わがはげしき岸辺」 *mes violents rivages*, 「わが生の泡立ち」<sup>26)</sup> *Ecumes de ma vie* である。

心臓は身体丸屋根の下に、ひとり身動きを封じられて、そこから逃れようと焦る「囚人」 *prisonnier* である。詩「心臓」 *Cœur* は、詩集『無実の囚人』 *Le Forçat innocent* の冒頭の章、「囚人」<sup>27)</sup> *Le Forçat* の中に再録されている。この章は八篇の詩から成り、そこに取り上げられた数多くの心臓は、詩人の自己の心臓にたいする不安と、優しい感情で充たされている。だが、詩人にとって、心臓はたえざる不眠と死の恐怖を内にひめた、悲劇的肉体そのものである。後年の詩集『生誕』 *Naissance* の冒頭の詩「不眠」<sup>28)</sup> *Insomnie* は詩人の内部の混沌のすさまじさを描出したものである。

血は動脈にますます喧噪の度を高める  
 と 心臓はふと考えこみ とまるふりをする。  
 あす 朝が地上にかがやくことができようか？  
 現在が拭いさる はるか遠い過去の

大地でも 空でも 雨でもあることに  
おそれおののく 夜の一片であるお前自身の上に

Le sang pousse un tumulte accru dans les artères  
Et le cœur s'interroge et feint de s'arrêter.  
Le matin saura-t-il demain luire sur terre,  
Sur toi-même morceau de nuit épouvanté  
D'être à la fois de terre et de ciel et de pluies  
D'un passé très lointain que le présent essuie ?

3

シュペルヴィエルの「囚人」は、「無実」であり、おのれの内部に失墜した詩人の精神の危機的様相にほかならない。

ぼくの夜を通さずには  
ぼくにはもう昼の光がみえない  
それは よその国の  
聞きとれないかすかな物音だ<sup>29)</sup>。

Je ne vois plus le jour  
Qu'au travers de ma nuit,  
C'est un petit bruit sourd  
Dans un autre pays.

詩「囚人」は、おのれを「一人の<sup>7 7</sup>狂人」<sup>30)</sup>とみなす詩人が、この囚われの桎梏から解放される最後の、そして唯一の手段として、周囲の事物に手を差しのべるのである。シュペルヴィエルの事物への対し方は、幼時の、事物からその本質を学ぶ事、すなわち、事物存在そのものに直接に触れ、

その重みを直感的に感じとることより始まったのであるが、彼の内部の混沌が深まるにつれ、加速度的に、事物を自己の存在に必須のものと自覚するにいたったのである。つまり、事物をたんに意識の表象作用による対象認識として捉えるのではなく、おのれの身体の延長として、身体もまた事物の延長と考えることにより、主体・客体の分裂をなくすことであった。すなわち、おのれの身体を通して、おのれの精神によって、事物を本来の真の姿で捉え直すことであった。ここで事物をその壊滅から救うことが、同時に詩人を救うこととなり、詩人の実存の根拠のなさに、確固とした拠り処をあたえることとなるのである。ここで事物を救うことは、詩人の不可視の精神、すなわち、身体の複身によって、事物を不可視の、非現実のものとなし、可視の形態をとって、可視的に現出させることであった。この事象がメタモルフォーズであり、日常的事物を、非現実の不可視のものに置き換え、確固とした可視性をあたえること、すなわち、芸術創造にともなう根源的事象である。シュベルヴィエルは、詩集『重力』*Gravitation* (1925)以後、自己の固定点を捉えるために、客体としての事物の把握を生認識の手段となすこととなった。詩集『オロロン・サント・マリ』*Oloron-Sainte-Marie* (1927)において、その傾向は顕著であり、その翌年(1928)出版の『捉える』中の同題の詩篇は、自己の客体としての事物を、身体の「手」を通して、詩人の精神によって捉える作品である。

詩「囚人」は、詩人の身体と精神の極限状態、いわば実存の限界状況の詩である。この囚われ人の状態は、リルケの『マルテの手記』*R. M. Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*の主人公マルテの置かれた生の守りのない、極限の状況と等価のものである<sup>31)</sup>。マルテの孤独者としての生の追求、実存の可能性の追求は、その手段として、「見ることを学ぶ」<sup>32)</sup>ことから始めるのであるが、それは事物を見極めること、すなわち、直感によって事物を把握することであった。リルケはその詩のなかにおけるごとく、『マルテの手記』のなかでも、しばしば幼年時代について語っているが、それは幼時においては、直感による事物との純粋な交わ

りが可能となるためである。自身、ロダンやセザンヌの体験を通して、日常的事物を、それ自身確固として完結している芸術事物に置き換えることにより、事物を救い、同時に、自己の実存の危機の克服を目指したのであった。シュペルヴィエルも、マルテと同じく、鉄格子の上の星が心に触れることもない、四面壁にとり囲まれた牢獄のなかで、自己の孤独を凝視めている。それは窓のそとに、もはや何も慰めるものがない知る。マルテの深い絶望と孤独の状況と相等しい<sup>33)</sup>。

壁がある、壁は欲望をすりへらす、  
 どこをつかんでよいのかわからない、壁には思い出がない、  
 壁はよそを眺めている、滑らかで、考えることもない、  
 壁は顔のない額だ、年月の外にいて。  
 ぼくらの腕、ぼくらの悲しい膝の囚われ人、

.....

すでにぼくらは、見ることも夢みることもできない、  
 それほどぼくらの魂は 見知らぬ重さに重い<sup>34)</sup>。

Et voici la muraille, elle use le désir,  
 On ne sait où la prendre, elle est sans souvenirs,  
 Elle regarde ailleurs, et, lisse, sans pensées,  
 C'est un front sans visage, à l'écart des anneés.  
 Prisonniers de nos bras, de nos tristes genoux,  
 .....

Déjà nous ne pouvons regarder ni songer,  
 Tant notre âme est d'un poids qui nous est étranger.

この死の極限状況において、詩人はまったく孤独者であり、この自己を単独者と感じる孤独の意識が、詩「囚人」の主調低音となっているのである。自己の死と孤独の意識の深化によって、必然的に、その対極としての

生と他者とのつながりに思い至るのである。シュペルヴィエルは、『重力』の後期においてリルケとの交流が生じたのであるが、その前後より、詩人の内部における、不可視のもの（死）と可視のもの（生）との接触による新たな現実への認識に向かったものと思われる。それは、具体的には身体の悲劇性の根源において、自己の周囲の事物を、直観的に捉えることであった。この時期の彼の表現に、リルケへの近接がうかがわれるのは、両者の事物への対し方の根源的類似によるものと思われる。その地点で、リルケから学ぶことが多かったことは事実であるが、シュペルヴィエル自身の、孤独、死といった内的世界の実存的深化に必然しているものである。『重力』以後とそれ以前、さらに『無実の囚人』にいたるあいだの技法と表現の推移も、詩人の内面世界への自覚の深化、具体的には詩人と事物との関わり方にあることは、後年、詩人自身により告白されている<sup>35)</sup>。「囚人」後半において、詩人はこの囚われの身を、自己の生の再認識に根源的に必要なものとみなし、その状況において、路傍の小石に、自分と友人になってくれるよう呼びかけるのである。

小石よ、わが手のなかの小石よ  
 不透明のすがたのかげに  
 多くの光にみちた  
 おまえのいつもの力強さよ、  
 動け、ぼくが見ている、  
 身動きもせず  
 ずっと見ている、  
 示せ、おまえがなしうることを、  
 示せ、おまえがぼくを見ていることを、<sup>36)</sup>

一転して、そのあと、詩人は小石がいかにして動物たちの眼になったのかと問いかける。ここでは、事物の不可視のものへの、非現実への超越がい

かにして可能かを問いかけているのである。詩人が問題にしているのは、日常の事物の、事物存在への置き換えである。詩人は一切の他との関係を断ち切れ、孤独と死のなかに閉じこめられているのであるが、彼をとり囲む事物たちの網目のなかに、自己の身体を通して結ばれているのである。その事物を精神によって、その本性の、確固とした姿で捉えようとする、それは、固有の力を失いあるいは隠蔽されて、真の姿を見失っている事物を、詩人の内面の深み、すなわち精神によって捉えること、内面化(Erinnerung)することである。リルケが『マルテの手記』のなかで、「見ることを学ぶ」と語り、シュベルヴィエルが、「ぼくが見ている、見動きもせず、ずっと見ている」<sup>37)</sup>と書くとき、それは見るという視覚作用が、可視性の深みに関与することにより、事物を不可視のものに変身せしめること、すなわち内面化することを意味しているのである。リルケは、この事象を、「思い出をもつだけで十分とはいえない。思い出が多くなったら、忘れねばならない。……思い出がぼくらのなかで、血となり、眼差しとなり、表情となり、名前を失い、ぼくたちと見分けがなくなったとき、ごく稀な瞬間に、一行の詩句の最初の言葉が、思い出の中心に生じ、思い出から現われ出る<sup>38)</sup>」と、マルテに語らしめている。事物は忘れられることにより、内面化され、深い変身をなしとげ、詩人の内部に、不可視のものとなって、よみがえるのである。

道の小石たち、ああ、どのようにして彼らが  
さまよう鹿の、牝鹿の、狼の  
目になったのか、  
素直に駆けていったあの馬の目が  
川のなかの二つの小石でありえたのか？<sup>39)</sup>

\*

樹、階段、川、血のそれぞれに含まれる共通する概念、囚われ、忘却、死は、精神の失墜と、自我の意識の喪失を表わしたのであるが、これらの

概念は、等しく、世界のなかでの人間の条件を意味するものであり、難波 (naufnage), 囚人, 桎梏 (lier, brouiller), 墜落 (chute), 忘却, 眠り, 死は、シュペルヴィエルにとって、つねに見えるものの裏面, 不在として現前させる裏面の力を有するものである。反対に, *lier* からの解放, ヴェールを引き裂くこと, 上昇のイマージュ, 記憶, 目覚めの概念は, 人間の条件の超越, 自由と解放を象徴するものである。シュペルヴィエルが, おのれの内面を凝視して以来, 自己を「囚人」と自覚し, その状態を種々のイマージュにより形象したのである。それらは, 見えるものの, 見えないうらみ面としての, 記憶をもたらし裏地としての, 忘却を意味するものであり, 終始, 詩人の実存的危機と, その克服という, 人間の生の追求と, 一体化してなされたのである。「私の作品はすべて, 多少とも, 解放への希望をもった告白である。それゆえ, 私は私の内的アルピニスム (*alpinisme intérieur*) を成就するために, 重荷を下し, 自分をより身軽にしつづけたのである」<sup>40)</sup>。

#### 注

- 1) *La Fable du monde*. Gallimard, 1950, p. 80—81.
- 2) この問題については, 小稿「樹」——悲劇的肉体——「詩学」1968年8・9月合併号がある。
- 3) シュペルヴィエルとその内的空間においてもっとも親近性を有するアンリー・ミショーも, この失墜の無限地獄を *escalier* のイマージュに託している。  
“On est pris dans des escaliers sans fin, dans des escaliers en ville” Henri Michaux, *Face aux verrous*, Gallimard, 1954, p. 229.
- 4) パシュラールは “*L’Air et les songes*” (Corti, 1965) 中の *La chute imaginaire* の項で, 失墜と上昇の可能性のイマージュとして幾人かの詩人を取り上げている。ミロス (p. 125.) ノヴァーリス (Ibid.). また Nietzsche et le psychisme ascensionnel の項で, *La profondeur est en haut* を示す例としてニイチェの詩を引用している。(Ibid. p. 165)
- 5) *Matinale* (Débarcadère), *Escalier* (Les amis inconnus) *La Malade* (Le Forçat innocent), *L’enfant et les escaliers* (*La Fable du monde*), *Céleste apocalypse* (1939—1945), *L’Escalier* (Oublieuse mémoire), *Insomnie* (Naissance), *L’Escalier* (L’Escalier)

- 6) 1939—1945, Gallimard, 1945, p. 35.
- 7) Oubliuse mémoire, Gallimard, 1949, p. 43—45
- 8) Ibid. p. 44—45.
- 9) L'Escalier, Gallimard, 1956, p. 11—13
- 10) Oublieuse mémoire, p. 44.
- 11) Ibid. 44
- 12) エリアーデは、人間の状況と宇宙の構造の象徴として, liaison, corde, chaîne, noeud, ligne の概念が神話、宗教の中に現われていることを示している。  
(Mirca Eliade, Images et Symboles, Gallimard, 1952, p. 152, p. 153 p. 154)
- 13) Oublieuse mémoire, p. 45.
- 14) Ibid. p. 44.    15) Ibid. p. 44    16) Ibid. p. 14.    17) Ibid. p. 15.
- 18) Ibid. p. 14.
- 19) M. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Gallimard, 1964, p. 321
- 20) Oublieuse mémoire, p. 14.
- 21) Ibid. p. 35.    22) Ibid. p. 36.
- 23) クリスマン・セネシャルは、シュベルヴィエールを cœur の詩人と呼び、その詩的世界の根源に cœur の概念を置き (Christian Sénéchal, Jules Supervielle, poète de l'univers intérieur, Jean Flory, 1939, p. 49) 次の一節を引用している。Mais je vais vers mon cœur, comme vers ma patrie (Ibid. p. 50)
- 24) Le Forçat innocent, Gallimard. 1950. p. 19.
- 25) フィリップ・ジャコッタは Le cœur de Supervielle と題するエッセーで cœur について述べている。“il faudrait dire plutôt qu'il s'approche de son centre, de sa plus pure source, du cœur de son univers (dont même les plus lointains bords d'ailleurs sont encore bien à lui); et il se trouve qu'au cœur de son univers, il y a justement son cœur, son cœur tendre, avide, étonné, faiblissant. (N. R. F. oct. 1960, p. 633) Voici donc le cœur, l'obscurité, 《une mince bougie》, le visage de la femme aimée (mais, avec le temps, ce visage même aura un peu moins de pouvoir), de sorte qu'en fin de compte la seule chose qui soit proche, ce sont les morts, et pourtant ils demeurent insaisissables. (Ibid. p. 634)
- 26) Le Forçat innocent, p. 19.
- 27) Ibid. p. 11—31.
- 28) Naissances, Gallimard, 1951. p. 9—11.
- 29) Le Forçat innocent, p. 11.
- 30) Ibid. p. 17.



- 31) 「マルテは、守りのない限界状況のなかで、生の可能性を追求しようとした。孤独者マルテの追求、それは実存の可能性の追求にはかならなかった。」(塚越敏「リルケ文学の諸問題」実存主義 No. 33, 1965, 9, p. 4)。「リルケは芸術物という存在者の在り方の確実さを見たのであるが、同時にパリの現実で投げ出されて守りのない人間の在り方の不確実さをも知ったのであって、これがリルケを純粋に芸術の領域内だけにとどまることを許さなかったのである……その頃完成した『新詩集』『新詩集別巻』(1906—8)は前者を意味し、『マルテの手記』は後者を意味しているということもできよう」。この詩集に「囚われ人」(Der Gefangene) Rilke, Gesammelt Gedicht s. 260 と題する詩がある。この詩の意味は、いわゆる囚人ではなく、有限の時間に囚われた人間の謂である。「有限の時間に捕われているこの男は、いまその時間を拒否して、いま一つの時間(無時間的時間)を零の落ちる音に聞いている。……開かれたものが、閉されたものになり、無限の時間が有限の時間となって化膿する。有限の時間の問題(死)、それは究極の問題であり、埋められない穴である(実存主義No. 33, p.49)。なお塚越敏『リルケの文学世界』理想社参照。シュベルヴィエルの Forçat が単なる囚人でなく、孤独と死の時間に囚われる詩人の限界状況を意味しているのは、リルケの「囚われ人」の意味するものとまったく相等しい。
- 32) Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Insel. s. 9 (s. 10).
- 33) その時、私の最後の希望は、窓にあった、突然、貧しい死がやってきたときにも、なお私を慰める何かがあるように想像されたのだ。だが、窓を見た瞬間、その窓が、壁のように塗りつぶされていることを願った。窓の外にも同じように、同情のない夜が拡がっている事を知ったからである」。Ibid. s. 197.
- 34) Le Forçat innocent, p. 14—15.
- 35) En songeant à un art poétique ("Naissances" 1951 の後に付せられた詩論) と Entretien avec Jules Supervielle sur la création poétique. (Paru, août, 1948. p. 7—13.) に語られている。この問題については、次稿 Nocturne en plein jour において言及する。
- 36) Forçat innocent, p. 16.
- 37) Ibid.
- 38) Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, s. 25—26.
- 39) Forçat innocent, p. 16.
- 40) N. R. F. oct. 1960. n° 94. p. 771. <Aphorismes>.

(筆者は本学講師・フランス語)